

Scenografia: pragmatyka i niematerialność

ROZMOWA Z MAŁGORZATĄ SZCZĘŚNIAK¹

Katarzyna Fazan: Dzisiejsze spotkanie na Uniwersytecie Jagiellońskim z Małgorzatą Szczęśniak jest częścią naszej konferencji scenograficznej, łączącej myśl teoretyczną o wizualnej warstwie w inscenizacji z doświadczeniem i praktyką twórców. Chciałabym rozpocząć od bardzo konwencjonalnego pytania, od którego jednak – jak myślę – zawsze warto zaczynać (szczególnie wobec obecnych tu młodych słuchaczy zainteresowanych teatrem): jak to się stało, że ostatecznie została Pani scenografem, bo przecież droga do tego zawodu nie była ani prosta, ani oczywista?

Małgorzata Szczęśniak: No tak, i co teraz...[śmiej]. Można mówić wiele na temat, jak się w ogóle dochodzi do czegokolwiek. Ale rzecz polega głównie na tym, że różne kierunki artystyczne bywają bardzo konkretne (bo scenografia, wbrew pozorom, jest także bardzo konkretna), wymagają zatem solidnego przygotowania. W związku z tym wtedy, kiedy kończy się liceum, trudno sobie powiedzieć: „ach, zostanę scenografem”, „zostanę malarzem” czy „zostanę rzeźbiarzem”. Dopiero w pewnym momencie nasze wybory wyłaniają się jako spełnienia konkretne, ale wcześniej ważniejszą rzeczą jest to, aby rozbudowywać własną świadomość, zastanawiać się nad tym, co byłoby dobre, gdybym chciała/chciał zostać scenografem albo innym artystą, i poszukiwać tego. Trzeba odpowiadać sobie na pytania: jaki materiał, jakie doświadczenie, jaka wiedza byłaby do tego potrzebna. To jest praca absolutnie samodzielna.

Namawiam zawsze wszystkich moich młodych przyjaciół, żeby uwierzyli, że wszystko od nich zależy. Oczywiście, ważni są tu pedagodzy, cała kadra naukowa czy artystyczna, ale to, co wy od nich bierzecie, zależy tylko

¹ Zapis rozmowy z Małgorzatą Szczęśniak na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (grudzień 2013) ze współudziałem studentów Wiedzy o teatrze UJ oraz studentów Wydziału Scenografii ASP w Krakowie.

i wyłącznie od was. To ty wybierasz – i z tego, co wybierzesz, „ciągniesz”, mówiąc w pewnym momencie tak: „doświadczenie polonistyczne/doświadczenie filozoficzne/matematyczne/plastyczne jest moim bagażem i z tym mogę ruszyć w świat”. Wszystko więc zależy od waszej determinacji, świadomości i samozaparcia, od rozumnego kierowania własnym życiem, rozwojem intelektualnym i artystycznym. W związku z tym droga każdego młodego człowieka jest inna. Nikt nie daje uniwersalnej recepty. Podobnie moja droga – jest tylko moja.

Myślę zresztą, że kiedyś recepty były prostsze, określone przez konkretne zdolności: matematyczne, humanistyczne, przyrodnicze. Teraz wiedza się bardzo otwiera, zwłaszcza w humanistyce, jest coraz bardziej holistyczna, wielokierunkowa. Z jednej strony, trzeba osiąść konkretną, precyzyjną erudycję, ale nie można ograniczyć się do jednej dyscypliny czy zamknąć w zdobywaniu jednej umiejętności. Nasze czasy to czasy nadmiaru informacji, nadmiaru mediów, nadmiaru w ogóle. Tym bardziej droga do zawodu artystycznego zależy od precyzji wyboru. A wybór drogi artystycznej nie jest „romantyczny”, związany z odkryciem w sobie nadzwyczajnych umiejętności. Trzeba posiadać wiedzę pragmatyczną, a obok wiedzy pragmatycznej, trzeba dysponować wiedzą ideową.

Mogę powiedzieć na podstawie własnego doświadczenia – wracając do Pani pytania – że na pewno jest tak, iż młody człowiek, wchodząc w czas swojego wyboru, buntuje się i mówi, że nie chce poszerzać własnej świadomości, czego częścią jest zdobywanie wiedzy, że to można zrobić później. Uważam, że jest wprost przeciwnie, i wszystkim to zawsze mówię: trzeba się uczyć jak najszybciej, żeby być wolnym. Trzeba maksymalnie dużo zebrać w młodości, by później pozwolić sobie na luz. Do pewnego stopnia można zdobyć umiejętności techniczne związane z artystyczną dyscypliną (np. umiejętności rysunku czy tańca), ale i tu są różne ograniczenia. Wiemy, że pewnej granicy w jakimś momencie nie da się przekroczyć. Jednak tym, co człowiek może robić w sposób nieograniczony, jest zdobywanie wiedzy i poszerzanie świadomości. Moim zdaniem, to nie jest wbrew umiejętnościom artystycznym. Rozwój intelektualny pozwala „napompować się” maksymalnie i zdobyć wolność. Masz cały ten bagaż wiedzy i potem możesz zostać albo artystą, albo... kosmonautą.

K.F.: Myśmy się nie umawiały, choć mogą Państwo podejrzewać, że przyprowadziłam Małgorzatę Szczęśniak, aby przeprowadzić jakiś proces dydaktyczny...

M.S.: No, ja nie jestem dydaktykiem...

K.F.: Może zatem, aby nie potęgować tego wrażenia, wróćmy do tego, co jest „romantyczne” w zawodzie scenografa – kiedy pretendent do tej funkcji odkrywa w sobie talent?

M.S.: Ja nie znoszę romantyzmu, jestem człowiekiem bardzo pragmatycznym i konkretnym. Jestem przeciwnikiem talentów, nie lubię ludzi utalentowanych, lubię ludzi, którzy pracują. Jak byłam w liceum plastycznym, byłam, można powiedzieć, wybrańcem, bo byłam człowiekiem utalentowanym. Tak twierdzili nauczyciele, którzy mnie tam przyjęli, ale mieliśmy takiego profesora, dyrektora szkoły, który mówił: jest milion utalentowanych ludzi, a tylko dwóch z tego miliona będzie wybitnych. I co o tym decyduje: „iskra Boża”? Sztuka i bycie artystą? To nie jest demokracja, to jest po prostu coś, o czym nic nie wiemy. Mówiąc jeszcze inaczej: wszyscy są utalentowani. Według mnie, nie ma ludzi pozbawionych talentu. Każdy człowiek, jak się rodzi, jest utalentowany, ale bywa, że doświadczenie życia, relacje, różne sytuacje sprawiają, iż wrażliwość indywidualna przytępia się i zanika. Co więc decyduje o ludzkim talencie? Chyba praca.

Jest też tak, że scenograf czerpie z pojemności wyobraźni, ze swojego doświadczenia, i ta pojemność jest w jakiś sposób określona – może być wzbogacana albo limitowana. Bo, na przykład, scenograf, który mieszka w Afryce Południowej, ma kompletnie inne doświadczenie percepcyjne niż człowiek, który mieszka w Europie czy na Grenlandii. Ponieważ otacza go inna rzeczywistość, jego zmysłowość też jest inna. I taki scenograf będzie inaczej tworzył – budował świat sceniczny, będzie używał innych kolorów, innej ekspresji; na przykład w krajach zamieszkiwanych przez Eskimosów inaczej patrzy się i ocenia przestrzeń, świat dokoła. Dla nas śnieg jest biały, a tam istnieje kilkanaście określeń na biel śniegu. Nawet jednak, jeżeli mamy jedno słowo na biały śnieg – to albo idziemy do parku miejskiego i patrzymy, jaka jest biel śniegu, albo jedziemy w Tatry i widzimy inną biel, albo jeszcze gdzieś dalej. I ten biały śnieg staje się czymś wielkim, staje się nieskończonością, która się zmienia w zależności od naszej pojemności umysłowej – i percepcyjnej, a w rezultacie piszemy poematy o tym, jak biały jest śnieg.

Wyobraźcie sobie, jak percepcja człowieka zmienia się w zależności od miejsca, a co dopiero, jak rozwija się wyobraźnia artysty. Kilka lat temu Christoph Marthaler w ramach poszerzania swojej pojemności percepcyjnej pojechał na Grenlandię, gdzie siedział pół roku, i tam zrobił przedstawienie – wyobrażam sobie, że chodziło mu o jakieś otwarcie nie tylko społeczno-socjologiczne, ale również percepcyjne, wizualne, akustyczne... Bardzo ciekawe są takie poszukiwania.

K.F.: Ta praca percepcyjna, operacja na własnej świadomości, zmierza do poszerzania sposobów widzenia rzeczywistości. Czyli rozwijanie świadomości to nie tylko początek drogi scenografa, ale – można by rzec – działalność ciągła.

M.S.: Tak, i chyba każdy z nas, a zwłaszcza artysta, szuka zmysłowych wrażeń, wierząc, że aktywność percepcyjna służy zdobywaniu przestrzeni – także

wewnętrznej. Tak jak mówiłam wcześniej, rodzą się bardzo utalentowani. A później, jak mamy – dajmy na to – lat dwadzieścia, zapominamy o swoich zdolnościach: nie eksplorujemy, jesteśmy zasznurowani, zamknięci, zacieśnieni, zagryzamy zęby, wyłączamy nasz mózg, nasze oczy... Rozumiecie? [śmiech]. A tu chodzi nie tyle o otwarcie się, ile o eksplorację, o to, co robi małe dziecko. Więc wciąż musimy sobie wyobrażać, że jesteśmy takimi małymi dziećmi i dokonujemy najbardziej skomplikowanych rzeczy pod słońcem: eksplorujemy przestrzeń. Początkowa i ciągła eksploracja przestrzeni jest tym, z czego tworzymy swój własny świat. I taka ciągła praca, otwarcie, otwieranie, jak mamy 20 lat, 30, 50 i nawet 100... do końca, tak przebiega proces pracy artysty.

K.F.: Ponieważ tak trudne do określenia są źródła, które decydują o powołaniu scenografa, to może zapytam o doświadczenie scenograficzne. Pracuje Pani na scenie długo i ma Pani zapewne świadomość, że przez te lata wiele rzeczy zmieniło się w pracy scenografa. Jak Pani obserwuje te transformacje? Czy dotyczą one także Pani własnego warsztatu?

M.S.: Nie, to nie jest tak, że coś się zmieniło, choć niewątpliwie zmieniły się czasy i technologie. Można jednak powiedzieć, że schemat postępowania scenografa i schemat pracy scenografa się nie zmienił, mimo pojawienia się nowych mediów. To znaczy: jeśli scenograf kiedyś miał do wyboru wybudowanie przestrzeni z konkretnych składników i dostępnych materiałów plastycznych, to teraz tę przestrzeń może rozszerzać o inne elementy medialne, takie jak wideo, film, transmisja itd. Czyli: do wykorzystania jest cała nowa technologia wizualna dostępna na rynku, która w ogóle funkcjonuje w świecie. Problemy scenograficzne są natomiast ciągle takie same. To jest zorganizowanie przestrzeni teatralnej w sposób wizualny niezbędny dla reżysera, aktorów i dla dramaturgii spektaklu. Wcześniej te scenografie były może nie tak mobilne: jeden obraz, drugi obraz itd. To była stara szkoła pojedynczych zmian – jedna po drugiej, często z przerwami dla publiczności, a teraz scenografia się rozwija, transformuje, myślenie przestrzenne się rozwija. Struktura sceniczna jest dużo bardziej dynamiczna, sama w sobie zawiera dynamikę i współdziała z inscenizacją oraz interpretacją dramaturgiczną, z całą mechaniką teatralną. Równocześnie zdarza się dziś, że pojęcie scenografii bywa traktowane bardzo swobodnie. Wspomnę tu niedawną konferencję scenograficzną w Katowicach, gdzie rozwinęła się burzliwa dyskusja i wymieniano jako scenografów także tych, którzy pracują w telewizji czy przy organizacji koncertów i wystaw. Moim zdaniem, to jest jakieś wielkie nieporozumienie. Uważam, że scenografia jest wyłącznie związana z teatrem i operą.

K.F.: Choć trzeba przyznać, że coraz częściej mamy do czynienia z konkretnymi sytuacjami, kiedy do obsługi strony wizualnej inscenizacji zapraszani

są plastycy wcześniej niezwiązani z teatrem: architekci, designerzy, projektanci wnętrz, których głównym polem działania na co dzień nie jest przedstawienie teatralne.

M.S.: Oczywiście, architekt może wybudować dom, zrobić wnętrze, wybudować scenografię i jeszcze zaprojektować budę dla psa. Więc może zrobić wszystko. Plastyk, który ma wykształcenie plastyczne, architektoniczne, rzeźbiarskie itd. też może to zrobić. Ale to nie znaczy, że jest to praca scenograficzna. Scenografia z mojego punktu widzenia (zresztą tak mnie uczono na studiach) to jest coś, co jest związane z tekstem, z wystawieniem dramatu i – obecnie – budowaniem złożonych konstrukcji dramaturgicznych. Więc może to być tylko albo teatr, albo opera. Film już nie jest właściwie takim terenem, choć jest tam kostiumograf, i ktoś, kto opracowuje teren gry, buduje wnętrza, określa plenery. Jednak rządzi tym inna mechanika, ponieważ obok uzyskania wrażenia przestrzeni konkretnej, bierze się pod uwagę możliwość montażu, a zatem powstaje zupełnie inna strategia myślenia, inaczej strukturyzuje się przestrzeń, inaczej się ją kreuje. W filmie ona jest jednorazowa, powstaje na użytek ujęcia, tworzy się ją partiami, co rodzi zupełnie inne myślenie obrazowe.

K.F.: W różnych dyskusjach, a także w trakcie trwania naszej sesji, pojawił się problem scenograficznej specjalizacji. Z jednej strony, wyartykułowana została potrzeba obrony zawodu czy statusu scenografa, z drugiej – mamy świadomość konieczności poszerzania jego kompetencji oraz współpracy z osobami opanowującymi różne media, wynalazki techniczne, programy komputerowe. W teatrze wielu reżyserów młodego pokolenia sięga do praktyki osób nieobciążonych schematami stereotypowej dekoracji, których poszukiwania pozwalają łamać dotychczasowe konwencje...

M.S.: Tak, ale jeśli ktoś taki świadomie wchodzi do teatru, to tworzy także scenografię – gdyż scenograf to jest człowiek, który ma zorganizować przestrzeń dramaturgiczną w sposób wizualny. Scenograf jest odpowiedzialny za to, aby w wymiarze wizualnym umieścić całą strukturę myślową w konkretny sposób. To, czy on używa designu, wideo czy jakichkolwiek innych mediów, nie ma znaczenia, może używać wszystkiego, tylko to musi być spójna, zaprojektowana konsekwentnie przestrzeń. Musi mieć swój – nazwijmy to – rdzeń kompozycyjny. Scenograf musi wymyślić udział wszystkich mediów zastosowanych do całości wizji, może zaproponować, aby ktoś mu zrobił wideo czy opracował coś w wersji graficznej, ale musi mieć całą tę strukturę uporządkowaną w głowie, aby później razem z reżyserem, aktorami, reżyserem światła, muzykiem, akustykiem, etc. nad tą przestrzenią pracować i w pełni ją opanować, a także dostosować do całości dramaturgii.

Musi stać się współkreatorem przedstawienia: zdawać sobie sprawę z faktu, że jest to absolutnie wspólna praca. Zwłaszcza w momencie, gdy pojawia się wstępna idea, koncepcja – bo na początku to jest jednak głównie praca koncepcyjna – którą następnie materialnie rozwijamy. W teatrze, podobnie jak przy budowie domu, pojawia się cykl koncepcyjny i cykl realizacyjny. Oba składają się na długi – czasem roczny, czasem nawet dwuletni – okres przygotowań. To nie jest tak, że: siada się, coś się narysuje, a później wykonuje (choć, oczywiście, różnie ludzie pracują). Najpierw rodzi się pewna teoria koncepcyjna, która wyłania się stopniowo, a potem się tę teorię realizuje i sprawdza w sensie wykonawczym. Przygotowuje się projekt i wybiera odpowiednie dla niego media. To jest już może mniej interesujące, choć właściwie nie tyle mniej zajmujące, ile wymagające zupełnie innej pracy. A zatem cały cykl pracy scenografa jest bardzo podzielony, potrzebne są do niego trzy różne bagaże umiejętności i doświadczenia, związane z fazą koncepcji, z fazą doboru środków i z fazą realizacji. Potrzebny jest czas, aby dojść do określonego efektu. Oczywiście, zdarza się teraz, że – tak jak Pani mówi – są młodzi instalatorzy, którzy wchodzą do teatru i sprawdzają w nim natychmiast swoje możliwości. Tylko póki co, to są dla mnie tylko próbki. Działania instalacyjne są przeważnie bardzo ograniczone w czasie i proste w swej dramaturgii. Bo kiedy młodzi twórcy teatru dostają złożony projekt dramaturgiczny, jakiś wymagający tekst, to zaczynają się problemy wykraczające poza możliwości operowania owymi instalacjami. Ostatnio mówiła mi Małgosia Hajewska, że do Starego Teatru przysłała taka grupa realizatorów i zabrali się do dramatu Wyspiańskiego – co to było?

K.F.: *Akropolis*.

M.S.: Aha, tak, *Akropolis*. Ja tego nie widziałam. I taka grupa pięciu osób z ASP włączyła aktorów w to, co wcześniej przygotowała. To zapewne ciekawe, to są dla mnie różnego rodzaju eksperymenty, które jednak muszą nabrać jakiejś formy. Bardzo dobrze, że ci ludzie to robią. Ale – może w tym przypadku jestem tradycjonalistką – uważam, że scenograf musi mieć też do czynienia z tekstem, brać pod uwagę jego wymogi, umieć go zinterpretować jako całość. Na tę umiejętność składają się doświadczenia, które zbieramy stopniowo. Realizacja spektaklu nie może formować się z poszczególnych etiid, pojedynczych ćwiczeń, z rozwiązywania problemów wizualnych – to dopiero jakiś wstępny etap. Tak pracuje się w szkole, np. na reżyserii, gdy poznajemy możliwości środków wyrazów i tworzymy krótkie sceny. Jednak teatralne poszukiwania scenografa muszą dotyczyć całości dramaturgicznej i wiązać się z integralną pracą z reżyserem i aktorami. Ten rodzaj umiejętności zdobywamy latami. Tak w ogóle dzieje się w sztuce. Ostatnio byłam w Prado i oglądałam obrazy Goi – pomiędzy pierwszym a ostatnim jego

dziełem jest po prostu przepaść, Rów Mariański. To jest konsekwencja rozwoju – sposób, w jaki się dochodzi do rzeczy całkowicie wyprzedzających swój czas. Goya dochodzi do obrazów kompletnie abstrakcyjnych, chociaż daleko jeszcze do wieku XX. Zawsze trzeba wiedzieć, że wszystko, co po kolei robimy, ewoluuje, a robimy zawsze po kolei – od najprostszego do najtrudniejszego. To najtrudniejsze – prawdopodobnie – będziemy robić u schyłku życia.

K.F.: Krystyna Zachwatowicz-Wajda w trakcie naszej konferencji odwoływała się do starej tradycji, do edukacji wyniesionej ze szkoły Karola Frycza, który nakazywał scenografowi przygotowanie egzemplarza reżyserskiego.

M.S.: To właściwie do tej pory jest niezbędne. Oczywiście, każdy może robić co chce i jak chce, ale to jest tak jak w pracy nad filmami: jeżeli nie powstanie wcześniej *storyboard*, to ten film będzie prawdopodobnie przypadkowy, chaotyczny. Tak samo jest w teatrze. Powiedziałabym zatem tak: również dla scenografa teatralnego bazą jest tekst. Ponieważ teatr jest przekazem, jest pewną komunikacją, więc jednak musi być wymiana, zrozumienie. Im więcej widz zrozumie, tym lepiej. Bo po co my robimy teatr? No właśnie po to, aby była jakaś wzajemna komunikacja – bo jeśli nie, to równie dobrze można by było sobie pójść do jakiejś szopy, robić teatr dla samego siebie i w ogóle nie zastanawiać się nad tym, czym różni się spektakl od instalacji. Teatr żyje dla widza i widz musi być obecny: na tym polega dynamika teatralnej wymiany. W teatrze niezwykle istotna jest rola komunikacji, rola przekazu. W związku z tym – tak uważam – bazą jest przekaz dramaturgiczny. Jednak w teatrze się mówi, do tej pory się mówi; nie znaczy to, że scenograf musi być polonistą czy literaturoznawcą, ale musi mieć umiejętność analizy tekstu. Nie wiem, gdzie się ma tego nauczyć – to nieistotne. Może się tego nauczyć na filozofii, psychologii, może się tego nauczyć na prawie, ale musi umieć zinterpretować tekst. Jeśli tekstu nie zinterpretuje, to nie jest w stanie zrobić scenografii. Może wtedy zrobić różowe włosy i niebieską spódniczkę, nic więcej. Może być scenografem telewizyjnym, ale nie teatralnym.

K.F.: W takim razie zapytam właśnie o rolę tekstu w pracy współczesnego scenografa. Czy tekst jest jeszcze źródłem rozwiązań obrazowych, estetycznych? Bo często mamy wrażenie właśnie niewierności wobec epoki, o której mówi tekst, odchodzenia od stylistyki, którą – szczególnie dawny tekst – sugeruje.

M.S.: No, tu się zaczyna prawdziwy problem. Tekst narzuca kształty przestrzenne, a nie stylistykę.

Wydaje mi się, że w pracy bez tekstu czy poza tekstem projekty scenografa rozmywają się. Najlepiej to jest widoczne, kiedy dostaje się do opracowania

scenograficznego i do wyreżyserowania wielką operę, która, założmy, trwa pięć godzin i nie dość, że tam jest tekst libretta, to jeszcze jest muzyka, organizująca czas co do sekundy. To rodzi ogromną skalę trudności, bo zapis muzyczny, czyli partytura, plus tekst, plus możliwości wokalne poszczególnych śpiewaków, wszystko razem tworzy strukturę niezwykle złożoną. Wyzwanie to można porównać do komplikacji, jakich nastroczają w teatrze romantycy, jak Słowacki czy później Wyspiański. Przy czym w operze wydaje się to jeszcze bardziej złożone, bo dramaturgia – czasoprzestrzeń jest określona co do sekundy. I wtedy widać skalę trudności interpretacyjnej, także w sensie znalezienia rozwiązań wizualnych. Jak się w tej przestrzenno-akustycznej strefie znaleźć z reżyserią i scenografią, gdy wszystko jest złączone w jedną synkretyczną prawie całość?

K.F.: Z drugiej strony, formy tekstów teatralnych, typ narracji dramaturgicznej teraz niezwykle się zmieniły...

M.S.: To prawda, ale teksty jednak pozostały nadal tekstami.

K.F.: Ja nie myślę nawet o takich teoretycznych sformułowaniach, związanych z tzw. zwrotem performatywnym, w których mowa o eliminacji wyjściowego tekstu, ale o praktyce, z którą macie do czynienia w Waszym teatrze, kiedy scenariusz powstaje stopniowo, jest w ciągłej obróbce, różne jego elementy dopiero się tworzy...

M.S.: Nie, to jest coś strasznego. O to zawsze jest główna walka. Ja wiem, że teraz modne są swobodne interpretacje, na przykład: aktorzy dostają motywy, a nie dostają tekstu i zaczynają improwizować... to jest świetne w pierwszych fazach pracy, otwierania się na tekst, ale tekst musi być, musi kiedyś powstać. Nie musi być dramatem, może być absurdalny, może być przepisany, może być rodzajem parafrazy. Jednak jeśli go nie ma, rodzi się straszliwy chaos, który nie ma żadnej mocy i nie niesie żadnego przekazu intelektualnego. Można tak robić, dlaczego by nie – tylko mnie to nie interesuje. Ja uważam, że teatr dlatego tak długo istnieje, że wiązał się z przekazem; jak się wraca do teatru greckiego czy eposów hinduskich, to tam jest tekst i on staje się siłą teatru. Uważam, że teatr ma coś zmieniać, ma coś aktywizować i stymulować, ma być jakąś wymianą, jakimś forum, jakąś dyskusją. Jeżeli tego nie ma, to teatr w ogóle nie musi istnieć.

Muszę się przyznać, że rzadko chodzę teraz do teatru, bo coraz trudniej o dobrą narrację w spektaklu. Czy o przekaz myśli... Albo inaczej: te teksty są tak banalne i tak często prymitywne, no może to za mocno, ale po prostu zbyt proste, że mnie po prostu nudzą lub zupełnie nie interesują. Bo ja z chęcią poszłabym na przedstawienie, obojętne, czy dobrze, czy źle zrobione, ale

które byłoby próbą skonfrontowania się z tekstem romantycznym, greckim czy współczesnym, czy z adaptacją jakiegokolwiek prozy, ale by jednak był tekst, który zawiera określoną jakość intelektualną. To mnie pasjonuje. Ale jeśli idę do teatru i są tam banały albo tylko uczucia „wsobne”, albo czysta ekspresja emocji, to mnie to nudzi albo co najwyżej dziwi, jestem oszołomiona. Z tekstów, w których jest tylko „bla, bla, bla”, emocjonalnie nic nie wynika, zderzanie emocji prowadzi do katastrofy, a nie do komunikacji. Konstrukcje tekstowe mogą być różne: od Sofoklesa przez Pintera do Sarah Kane, może to być adaptacja czy melodramat, ale każdy tekst musi zawierać przekaz.

K.F.: A skąd scenograf czerpie pierwszą materię, impuls dla wyobraźni?

M.S.: No właśnie z tekstu!

K.F.: Ale konkretnie, jak to przebiega – może opowie nam Pani na jakimś przykładzie?

M.S.: Bierze się tekst i zaczyna się go analizować, ale nie na zasadzie filologicznej. Bo w każdym artystycznym tekście słowo-znaczenie to jest jeden taki fragmencik, a w wyobraźni to nieskończoność. I teraz, jak pobudzić swoją wyobraźnię i swoją umiejętność czytania tekstu, żeby jeszcze dodatkowo uzyskać połączenia tych wszystkich malutkich fragmencików w jakąś całość, a jeszcze do tego dołączyć stworzenie jakiejś organicznej struktury? Pamiętam, kiedy zaczęłam pracować jako scenograf, to z każdego tekstu – to są takie banalne rzeczy – wypisywałam sobie wszystkie wyrazy, które, na przykład, wiązały się z dźwiękiem, z kolorem, z zapachem... Jednym słowem: ze wszystkimi odczuciami zmysłowymi. To jest taka baza, która powoduje, że zaczyna się smakować to coś, co w tym tekście jest. Znajdowałam sobie całe grupy wyrażań, które w konkretnym utworze tkwiły. Potem wymyślałam różne struktury i one stopniowo pęczniały. To jest – można by powiedzieć – praca semantyczna, znaczeniowa. Po niej dochodzi – co też nie jest wielkim odkryciem – praca nad przestrzennością brzmień. Swego czasu, jeszcze w liceum, kiedy mieliśmy umuzykalnienie, żeby poznać, jak dźwięk zaczyna działać, robiłam sobie ćwiczenia praktyczne – rysowałam dźwięki. W zależności od tego, czy był to Szymanowski, czy inny kompozytor, prace wyglądały różnie. Bo jest zapis muzyczny, który wchodzi równocześnie w ucho i w kinetykę, w połączenia przestrzenne. Sprawdziałam, co z tego wyjdzie.

A więc zbiera się takie różne impulsy, sprawdza się, jak można dany tekst rozdrobnić, a potem w tych wszystkich zdobyczach percepcyjnych zaczyna się szukać znaczeń wizualnych. Ten proces jest fascynujący. Na początku – teraz mam takie wrażenie – świat wizualny, którym dysponowałam, był jednak strasznie ograniczony. Ale chodziłam po mieście, gdzieś tam jeździłam

i stopniowo uzupełniałam go, powiększałam swój zasób percepcyjny, tworzyłam własną przestrzeń zasobów percepcyjnych. Pamiętam, na przykład, jak mieliśmy pierwszy raz przedstawienie greckie, pojechaliśmy do Grecji sprawdzić, jak to wszystko wygląda na miejscu. Jak działa przestrzeń, jak ona pachnie, jak się jej dotyka, jakie ma światło. Robiliśmy tysiące różnych zdjęć. Zaczynałam tworzyć wówczas bibliotekę wizualną rozmaitych obiektów i obrazów, które gdzieś zaobserwowałam. I jedno znaczenie – np. „wilgotność”, które znalazłam w konkretnym tekście, w tym momencie ma już całą historię. I teraz, gdy sięgam po tekst nowy, a w nim pojawi się podobne skojarzenie, to mam w głowie, w komputerze, we własnych zbiorach zapisy różne – poszukiwanych zdjęć, obrazów, przedstawień. Tak jak pisarz robi fiszki z cytatów i zapisów, tak ja na to jedno słowo „wilgotność” mam już tysiące zapisów-obrazów; i potem czerpię z tych obrazów, których można użyć, włączyć je w strukturę większej całości. Oczywiście, te obrazy to są takie elemenciki. Jeden wyraz „wilgotność”, który pęcznieje asocjacjami. Ale oprócz tego – bo to jest baza, to jeszcze nie jest wszystko – zaczynam własne skojarzenia łączyć z innymi strukturami i strukturami innych. Bo mam konkretny dramat, nad którym pracuje się i myśli zespołowo – więc kiedy my pracujemy, to ja pracuję z reżyserem, ze scenografem, czyli z samą sobą, i z dramaturgiem.

K.F.: No właśnie – teraz pojawił się jeszcze dramaturg w teatrze; kim on jest dla scenografa?

M.S.: Jest bardzo potrzebny, jeżeli jest inteligentny; jeżeli nie jest inteligentny, to lepiej, żeby go wcale nie było. Ale dramaturg ma dodatkową funkcję: bo jeśli ja jako scenograf zbieram te fiszki wizualne do „wilgotności”, to on zbiera fiszki do znaczeń literackich inaczej pojętych. Bo to nie jest tak, że my bierzemy do pracy gotowy tekst w niezmienniej postaci. Dramaturg gromadzi informacje, tworzy analogie, zbiera wiedzę literacką, która jest zarówno reżyserowi, jak i scenografowi potrzebna. Rozszerza pole eksploracji – czyli penetracji wyobraźni. Dramaturg jest przygotowany filologicznie i historycznie – dysponuje rozległą świadomością: literacką, teatralną, filmową – dysponuje pewną formą multiwiedzy. Wokół autorów i tekstów tworzy się cała gama skomplikowanej wiedzy, do której dramaturg dociera. My mamy takiego dramaturga, który jest świetny – ma wiedzę z różnych dziedzin, kształci się w różnych dziedzinach. Są pewne problemy, które go szczególnie interesują, ale dotyka całości. Zmieniły się perspektywy poznawcze, więc taka współpraca jest niezbędna. Praca nad konkretnym dramatem czy adaptacja tekstu jest teraz wielostronna. Można powiedzieć: wielokierunkowa. W Polsce rzadko się zdarza, bo ludzie nie potrafią z sobą współpracować i tworzyć grup współdziałania. Ale takie grupy, które współpracują dla jednego celu,

to jest sytuacja idealna. Tak się dzieje we wszystkich dziedzinach, które są „na styku”. Teatr też jest dziedziną „na styku”, czyli kreowanie teatru wynika z owych styków, różnych ogniw, które się łączą w jedną nową całość.

K.F.: Uświadomiłam sobie, że scenografia, którą Pani uprawia, jest tak precyzyjnie związana z dramaturgią, przy okazji wystawy „Pojawia się i znika”, którą Aleksandra Wasilkowska stworzyła w 2013 roku Teatrze Nowym. Z jednej strony, scenografia ta usamodzielniała się i różne jej elementy były widoczne jak autonomiczne instalacje, a z drugiej strony pamięć, która nawarstwia się w przedmiotach, ścianach, obrazach, wspomnienia sytuacji, postaci i ich relacji, są bardzo silnie z tymi elementami przestrzeni związane. Dramaturgia natychmiast ożywała pod wpływem zgromadzonych na wystawie obiektów i ich nowej przestrzennej aranżacji, szczególnie jeśli się widziało spektakle.

M.S.: Bo ja mam taką teorię (chciałabym na ten temat kiedyś coś napisać), że każdy obiekt czy każdy element przestrzeni scenograficznej jest wtedy silny, kiedy jest aktywny. Czyli nie ma znaczenia sam w sobie. Krzesło może być tylko krzesłem, ale staje się elementem artystycznym i ma wartość, siłę artystyczną – czy siłę wizualną, kiedy działa aktywnie. Na przykład: mamy krzesła w obrazach Wróblewskiego, które wszyscy znamy, bo jesteśmy na tym wychowani. W jego genialnych *Ukrzesłowieniach* są namalowane zwykłe przedmioty codziennego użytku, które nagle nabierają kompletnie innego znaczenia: stają się dynamiczne, aktywne, stymulują tego, który to ogląda – do myślenia, do refleksji, do wszystkiego. I to samo powinno być ze scenografią, powinna być tak skonstruowana, żeby stymulować, aktywnie działać na widza!!! Nie powinna być designem, który nic nie stymuluje, jest po prostu ładny, a potem się go wyrzuca albo zmienia na nowy. W dzisiejszym świecie wszystko się szybko zmienia, wmawia się nam, że musimy kupować wciąż nowe rzeczy, bo jest nowy projekt, nowa stylizacja. W związku z tym różnica pomiędzy sztuką a designem polega na tym, że design może być piękny czy ciekawy, ale tylko przedmiot sztuki jest aktywny, stymuluje, wyrzuca z siebie energię, którą ten, kto ogląda, przejmuje. Dlatego wciąż oglądamy pewne obrazy (np. tę uśmiechającą się panią w Luwrze), bo one nieustannie coś nam mówią, atakują nas swoją energią. Jak ta energia jest skonstruowana i czym jest „to” – owa sekretna tajemnica sztuki? Na tym polega siła sztuki – obrazu, że będziemy przychodzić po wielekroć, bo obraz wciąż działa. Ludzie często przychodzą oglądać nasze przedstawienia nie jeden raz, a 5, 6... razy, obrazy w Luwrze można oglądać w nieskończoność prawie. Twórca musi wytwarzać komunikaty, aktywować uwagę. Czy każdy da się zaktywizować, czy każdy odbierze tę energię zawartą w obrazach, zawartą w przestrzeni

teatru? I w jakim stopniu ją odbierze? Można zapytać, w ilu procentach sztuka jest efektywna w swoim oddziaływaniu?

K.F.: Skoro mowa o komunikacji, to może spróbujemy teraz poszerzyć naszą rozmowę i poprosić o pytania czy uwagi z sali.

Radosław Stępień: Chciałem zapytać o scenografię, która nie realizuje się w próżni, tylko w napięciach, bo z jednej strony, są w teatrze osoby, które współpracują dla jednego celu, jakim ma być spektakl – i fajnie jest, jak się udaje współpracować, ale może się zdarzyć, że wizja scenografa jest zupełnie inna od reżyserskiej?

M.S.: Dla mnie jednak cała rzecz polega na tym, że dzieło, jakim jest przedstawienie teatralne, musi być jednorodne. Chodzi o to, że trzeba wspólnie znaleźć sposób i dogadać się na stworzenie pewnej jednolitej, organicznej całości, ponieważ nie może być tak, że przyjdzie scenograf i powie: „No wiesz, ja mam taką koncepcję, że wszystko będzie na czerwono”, a reżyser mówi: „Wiesz, to jest jednak taki dramat mroczny, czerwony nie – czarny”. – „Nie, czerwony, bo to krew”, a tamten: „Nie, jednak czarny”. A później przyjdzie dramaturg i powie: „No wiesz, ani czerwony, ani czarny. Niech oni będą wymalowani, bo to tak wypada, żeby oni byli wszyscy na białło”. To nie ma sensu. Na tym polega praca, że jest pewien cel, jest pewne dzieło, np. niech to będzie Słowacki czy Wyspiański, i twórcy inscenizacji razem muszą zrozumieć to dzieło, razem muszą znaleźć sposób na wyrażenie tego dzieła. Jeżeli nie znajdą wspólnego języka, to nie mogą współpracować!

R.S.: Ale jest przecież taki rodzaj docierania, który jest twórczy i przynosi znakomite rezultaty. Pytam o to, czy ten typ sporu może funkcjonować, czy musi być zasada, że oto jesteśmy dwojgiem przyjaciół i razem sobie zrobimy spektakl...

M.S.: Nie, nie, oni muszą mieć po prostu argumenty. Przyjaciół rozumiejący przyjaciela to jest inna sprawa, prywatna, a tu chodzi o sprawę merytoryczną. Ma się pewien problem, który jest jak zadanie logiczne: trzeba je rozwiązać, nic więcej. Więc dostarcza się argumentów i te argumenty są słabsze, silniejsze, różne. Trzeba znaleźć najlepsze opcje. Bo zawsze trzeba szukać najlepszej opcji. Głos decydujący, to znaczy ten, który porządkuje interpretację, ma reżyser. Bo scenograf z reguły ma dużo pomysłów, podobnie dramaturg, natomiast reżyser ponosi całościową odpowiedzialność. Pomysły muszą być połączone do pewnej linii interpretacyjnej, która wynika ze wspólnych rozmów. Zazwyczaj jest tak, że ludzie spotykają się z sobą, bo mają jakieś podobne wyobrażenie świata, w związku z tym mają jakieś wspólne odniesienia. Jeśli

jest inaczej – to widać w rezultacie pracy. Czasami te scenografie, przestrzenie są tak niepowiązane z tym, co się dzieje na scenie, jakby twórcy działali w osobnych pomieszczeniach i robili różne rzeczy oddzielnie. Dochodzą do tego kostiumy „od Sasa do Lasa”. A przecież im spektakl jest bardziej organiczny, tym jest lepszy.

R.S.: Ale zastanawiam się, czy ta organiczność przedstawienia lepiej będzie wychodziła przy takim koniecznym docieraniu się. Na przykład Swinarski wspominał, jak pracowali nad *Nie-Boską komedią* i on miał Orcia za wariata i epileptyka, a Anna Polony strasznie chciała obronić to dziecko, i na tym ścieraniu się wizji powstała postać.

M.S.: No właśnie, na tym to polega, tak się to robi. Każdy ma w tym udział, każdy jest współodpowiedzialny, jest współautorem. To tak jak w partnerstwie, partner ma równe prawo. Wybieramy sobie partnerów, współpracowników, wybieramy sobie równego. Ja widziałam tę *Nie-Boską komedię*, to był jeden może nie tyle z piękniejszych, ile mocniejszych spektakli. Rola Orcia była wspaniała. Tak go pamiętam – z recepcją jest jednak różnie. Tak przy okazji: nie powinno się oglądać spektaklu na wideo. To jest jednak tylko dokument-zapis, a nie przedstawienie. Jak oglądamy na żywo, to dzieje się z nami coś kompletnie innego. Jak potem oglądamy rejestrację, to widzimy wszelkiego rodzaju mankamenty. Poza tym teatr jednak w jakiś sposób się dewaluuje w czasie, estetyka się starzeje. Jak oglądałam *Dziady* Swinarskiego, przy których byłam na próbach i później oglądałam premierę oraz kolejne spektakle, a następnie oglądałam to po wielu, wielu latach w zapisie, to to były zupełnie różne przedstawienia. Oczywiście, te zapisy były w tamtych czasach nie najlepsze, montaż nie zawsze był jak należy, więc jednak zapis strasznie „wypłaszczal” przedstawienie. Natomiast jak było się w środku inscenizacji i razem z tymi dziadami, z tym pierwszym tłumem chodziło się po wnętrzu teatru, wchodziło na schody i oni byli między widzami, to kompletnie inaczej się oglądało przedstawienie i odczuwało przestrzeń. Zapisy są niezbędne, ale to nie spektakle. Ja zresztą uwielbiam *Nie-Boską komedię*, uważam, że to wielki tekst, który nie został na nowo odkryty.

K.F.: Grzegorzewskiemu się jednak udało nowe treści wyczytać z tekstu Kraśńskiego, było to, w moim odczuciu, znakomite przedstawienie, także od strony wizualnej...

M.S.: Tak, to prawda. Ale ja wolę Swinarskiego.

Katarzyna Niedurny: Ja chciałam zapytać o zdjęcia i scenografię – nie o zdjęcia jako inspiracje, ale o zdjęcia jako rodzaj zapisu teatralnego. Ostatnio

zrobiłam sobie ćwiczenie z (*A*)*pollonii* – to znaczy oglądałam spektakl i zdjęcia Kwietniewskiego oraz Okołowicza: były skrajnie odmienne i tak różnie pokazywały świat przedstawienia, że bez trudu można było rozpoznać, które są Okołowicza, a które nie. Wiem, że Pani też robi zdjęcia; czy robi Pani zdjęcia jako dokumentację swoich scenografii i jeśli tak, to w jaki sposób Pani do tego podchodzi?

M.S.: To jest w ogóle jakaś bolączka. Zawsze widać, jak każde zdjęcie tego samego obiektu przechodzi przez oko innej jednostki i w rezultacie staje się czymś kompletnie innym. Na ogół każdy fotograf, który robi zdjęcia, stara się to robić artystycznie, narzuca swoją artystyczność na to, co widzi. To samo pojawia się w zapisach dokumentacyjnych na wideo przedstawień teatralnych i potem widać to w montażu, szczególnie jeżeli montaż jest robiony przez kogoś innego niż reżyser przedstawienia. Muszę przyznać, że ja najbardziej lubię zdjęcia, które są maksymalnie obiektywne, co się rzadko zdarza. Lubię czarno-białe zdjęcia, lubię zdjęcia, które może nie są doskonałe, ale które pokazują całość zamysłu; muszę powiedzieć, że mamy w ogóle problem ze znalezieniem fotografa, bo oczywiście, są różne zapisy, są bardzo ładne zdjęcia, ale one się często nijak mają do przedstawienia. Najciekawsze bywają fotografie, które są robione w trakcie spektakli. Natomiast moje zdjęcia są moimi zdjęciami, tzn. są moim spojrzeniem, rejestracją tego, co ja widzę, to jest mój prywatny zapis oglądania własnego spektaklu. Kiedyś mieliśmy takiego fotografa – to był fotograf bardzo znany, z Francji – który ustawiał się centralnie, ustawiał swoje trzy aparaty, nie ruszał się i tak robił zdjęcia. Były bardzo zimnym zapisem spektaklu, ale mnie się one bardzo podobały. Natomiast zdjęcia, które są teraz robione, są bardzo zmanipulowane przez artystów fotografików, co jest nieuniknione. Wiąże się to z taką manierą, że każdy chce prezentować swoje subiektywne widzenie.

Małgorzata Jakubowska: A jak Pani ocenia zdjęcia Wojciecha Plewińskiego, który przez wiele lat współpracował ze Starym Teatrem? Ja, na przykład, znam niektóre przedstawienia tylko z jego fotografii.

M.S.: To była jeszcze inna szkoła. Wojciech Plewiński – to była szkoła tzw. zdjęć ustawianych. Kiedy zaczynałam pracę w Starym Teatrze i jak mi oznajmili, że zdjęcia będzie robił Wojciech Plewiński, to byłam bardzo z tego niezadowolona, bo zdjęcia były robione tak, że on po prostu oglądał przedstawienie i wybierał sobie sceny, które ustawiał, aranżował i robił zdjęcie. Teraz mi się wydaje, że one trącą myszką, mają coś staroświeckiego, ale że na swój sposób były bardzo rzetelne. Plewiński robił czarno-białe zdjęcia. Oczywiście, trochę podświetlał sceny na potrzeby fotografii – ale one miały jakiś

obiektywny stosunek do inscenizacji, który polegał na zamknięciu obrazu. I mnie się to właściwie teraz, z perspektywy czasu, podoba. Jest mniej aroganckie niż to, co robią współcześni fotografowie. Na przykład stare zdjęcia Stefana Okołowicza też są takie – i mimo że on też zmienił swój styl – to jest dla mnie tradycyjnym, to znaczy rzetelnym fotografem, takim fotografem, który staje się dokumentalistą teatru.

K.F.: Czasem zdjęcia coś podpowiadają – na przykład Kantor uważał, że patrząc na zdjęcia do swoich przedstawień, odkrywał w nich coś, czego nie widział wcześniej. Uważał, że to go rozwijało w myśleniu o obrazie i prowadziło ku jakimś nowym rozwiązaniom.

M.S.: Tak, tak, Kantor ma bardzo dobre zapisy dokumentacyjne, które, zdaje się, robili mu różni fotografowie, ale on miał bardzo dobrych artystów; teraz jest trochę trudno znaleźć fotografów dobrych, a może jest to też problem czasu. Ja po prostu nie mam czasu się tym zajmować. Ale często zdarza się, że jedno nazwisko robi wszystko, i w pewnym momencie zapisy się uniifikują. Myślę, że do każdej rzeczy trzeba podchodzić z czułością, do przedstawienia teatralnego też trzeba podchodzić z czułością. Fotograf musi mieć w sobie czułość, nie może mieć w sobie arogancji. Fotografowie zawsze chcą przede wszystkim aktorów pokazać. Zgadza się, mogą robić zdjęcia aktorów, wydobywać ich twarze, ale trzeba też mieć czułość i spokój fotografowania całości, a to się rzadko zdarza.

Głos z sali, nierozpoznany: Mówiła Pani o stymulowaniu widza przez scenografię, a czy scenografia powinna także stymulować aktora?

M.S.: Oczywiście, aktor jest najważniejszą częścią tej całej zabawy. Aktor – wiem to z rozmów z aktorami – musi poczuć się w przestrzeni. Ta przestrzeń musi na niego działać. Jeśli miejsce gry nie będzie aktywne, to on dobrze nie zagra. Znam przypadki, kiedy zrobiono scenografię, przychodził aktor i rozwaliał wszystko. Uważał, że nie było miejsca dla niego, bo scenografia zajmowała za dużo przestrzeni, była za bardzo agresywna. Aktor musi przestrzeń zaakceptować, tak samo musi dobrze się poczuć w kostiumie. Jeśli aktorowi nie da się odpowiedniego kostiumu – a nie chodzi o to, czy będzie ładny, czy brzydki – to on nie zagra. Aktor czuje kostium bardzo mocno – to jest jego skóra – on się musi poczuć organicznie związany z kostiumem, tak samo jak z przestrzenią. To samo jest i w teatrze, i w operze. To jest w ogóle podstawa. Stymulowanie, pobudzanie, aktywność obrazu (nie tylko scenografii, ale w ogóle obrazu) dotyczy także aktora. Im bardziej przestrzeń jest aktywizująca, pobudzająca wyobraźnię, tym lepiej. Teatr jest swoistą magią i widz, jak przychodzi na przedstawienie, musi się poddać teatrowi, on musi

po prostu uruchomić swoją wyobraźnię, musi wejść w sceniczną rzeczywistość. I nie chodzi tu o to, by był zaczarowany, by był nieświadomy... Teraz jest olbrzymia konkurencja w uruchamianiu wyobraźni, bo mamy zalew wizualny na każdym kroku i sądzę, że ludzie już po prostu najchętniej na nic by nie patrzyli, ale jeśli patrzą, to kompletnie niczego nie widzą, bo są nieaktywni. Jeśli się coś pokaże i postawi pytanie, co było widać, to najczęściej się niczego nie pamięta. Panuje zalew przekazów wizualnych, jest za dużo obrazów w przestrzeni publicznej, ludzie nie potrafią wybierać, w związku z tym wszystko trzeba tak konstruować (wiedzą o tym twórcy reklam), aby oddziaływało na podświadomość. Te mechanizmy funkcjonują też w teatrze. Przestrzeń musi pobudzać, bo albo widz zaśnie i niczego nie zobaczy, albo się go obudzi i pobudzi.

K.F.: Słyszałam dzisiaj, jak mówił w radiowym wywiadzie Krzysztof Garbaczewski (robi w tej chwili *Kronos* Gombrowicza we Wrocławiu), że lubi oprawę sceniczną, która przeszkadza, zarówno widzowi, jak i aktorom, i chce stworzyć przestrzeń, która będzie ingerować w zmysły, a nie będzie dostarczać czegoś, co jest pociągające i wciągające.

M.S.: Aktywacja widza nie musi, oczywiście, zakładać przyjemności, ktoś może dojść do wniosku, iż chce zaktywizować widza tak, że widz ucieknie. Można w niego rzucać farbą – to też jest aktywizacja. Siedzi aktor, ma woreczki wypełnione krwią i wali nimi w widza. I widz zapewne się zaktywizuje, w wyobraźni można działać wszystkim. Można różne sobie wymyślać zabiegi. Tylko zawsze trzeba wiedzieć, po co i dlaczego.

K.F.: Scenografowie mają też elementy ulubione, np. fragmenty własnych przestrzeni, meble, podłogi, części kostiumu...

M.S.: Każdy ma ulubione elementy. Ja mam ich dużo – często je powtarzam. Pracuję takimi seriami: pewne elementy wykorzystuję na różne sposoby, a później je porzucam, szukam czegoś nowego itd.

Jadwiga Sieraczyńska: A ja chciałabym jeszcze wrócić do tematu kostiumu. Powiedziała Pani, że aktor musi się poczuć dobrze w kostiumie, pamiętam też, że w jednym z wywiadów wspomniała Pani o tym, że kostium musi być czymś niedokończonym, że wcześniej Pani ubierała postaci, a kostium powinien zawierać kilka innych kostiumów i aktora. Czy projektuje się kostiumy, myśląc o postaci czy o aktorze?

M.S.: O jednym i o drugim. Bo jednak czyjś kostium, jakiejs postaci, wkłada aktor. Aktor może być gruby, chudy, duży, mały. Ja lubię, jak aktor ładnie

wygląda, a nie brzydko, ale trzeba przyznać, że kostium aktora to nie jest pokaz mody. O tym trzeba pamiętać. Często młodzi kostiumografowie myślą inaczej i robią „pokaz mody” w kostiumach – zwracając uwagę przede wszystkim na to, jak te kostiumy wyglądają...

K.F.: Albo antymody, bo to zależy od indywidualnego upodobania.

M.S.: Bo to zależy od tego, czym staje się taka stylizacja – a moim zdaniem, kostium jest elementem kompletnie innym, nie ma nic wspólnego ze stylizacją. Oczywiście, czasem może wyglądać modnie, jeżeli rzecz się dzieje współcześnie i jeżeli to wiąże się z postacią, jednak to nie jest tak, że siadam i wymyślam sobie kostium. Kostium powstaje razem z rolą. Najlepsze są kostiumy, które powstają z rozmów z aktorem. W teatrze nie dzieje się tak, że na przykład mówię: „O, pani Celińska, pani się ubierze tak a tak, i pani wyjdzie na scenę, żeby tutaj nam ładnie wyglądać”. Kostium musi zaakceptować aktor, bo to jest – jak już powiedziałam – jego skóra. Jak aktorka gra prostytutkę, to ona musi wiedzieć, że musi być półrozebrana czy nawet naga – i że to się dzieje po coś. Nie dlatego, żeby pokazać kształty, ale aby stworzyć coś, co ma określone znaczenie. I ona musi chcieć przez ten akt przekazać jakiś własny, nawet osobisty temat. Budowanie kostiumu to jest proces, ciągła praca. Kostium teraz łączy się z tym, że powstały dwie szkoły. Jedna przekonuje, że kostiumografia i scenografia, czyli budowanie przestrzeni, są oddzielne. Ale np. w Polsce czy w Rosji wciąż silnie działa szkoła tradycji teatralnej, która uczy, że jest to całość. Moim zdaniem, ta szkoła jest lepsza, bo nie odrywa tych kostiumografów od inscenizacji i nie wkłada ich do działu stylistów i realizatorów mody, tylko każe specjalizować się w kostiumie powstającym dla teatru. Kostium nie ma być wystylizowany, może mieć jakieś elementy stylizowane, ale to kompletnie czemuś innemu służy i co innego znaczy. Kiedyś miałam taką asystentkę, to była Polka, która studiowała kostiumologię w Londynie, gdzie bardzo dobrze uczą kostiumologii, wiedzą, jak wygląda guzik z XVII czy z XIX wieku – wszystko wiedzą. Oni znają się na materiałach, na tym, jak wygląda gorset dobrze skrojony, ale łączą to jedynie z wiedzą historyczną i teoretyczną. I ona początkowo nie rozumiała, czym jest kostium sceniczny. Dla niej to w ogóle był szok, jak wygląda praca nad inscenizacją, bo wcześniej raczej nie chodziła do teatru. Ale wiedziała, że chce być kostiumografem. W związku z tym musiała poddać się później szkole praktycznej estetyki teatralnej.

K.F.: Pani kostiumy są często niezwykle i jakby niespodziewane. Pamiętam np. kostium Ewy Dałkowskiej w *Końcu*, gdzie występowała jako Elizabeth Costello i nosiła ciemnozieloną sukienkę w groszki i opadające skarpetki,

a do tego miała sandały na platformach. Nigdy w życiu nie przyszłoby mi do głowy, by wyobrazić sobie pisarkę, która trafia przed bramę do wieczności w takim stroju.

M.S.: Dlaczego? A ja sobie to wyobrażałam właśnie tak. Miałam kiedyś taką sukienkę w groszki z żorżety jedwabnej i mnie się wydawało, że ta sukienka to jest coś najbardziej skromnego i najbardziej zmysłowego razem. Taka sprzeczność. Bo często profesorki (przepraszam bardzo), intelektualistki mają coś takiego perwersyjnego w sobie. Z jednej strony są zapięte, jest w nich jakaś skromność, a z drugiej strony są ukryte emocje... gdzieś tam wszystko się kłębi. Jednak tak samo są one kobietami – mimo że prezentują się w sposób zamknięty. W kostiumie jest więc zamknięcie skromnego ubranka, a jednocześnie zwiewność materiału, co razem tworzy coś staroświeckiego i zarazem strasznie zmysłowego. Zwłaszcza że Ewka jest kobietą niezwykle zmysłową. Zresztą aktorzy są w większości zmysłowi. Ja uważam, że w kostiumie i wszelkich pracach teatralnych ważną funkcją jest podkreślenie tej zmysłowości. Teatr powinien obnażać zmysłowość człowieka w ogóle. I kobiety, i mężczyźni. Jednak nie w sposób nachalny, ale w sposób dyskretny – przez postać. Mnie w teatrze bardzo dotyka efekt zmysłowości, lubię żeby pokazywać fizyczność i cielesność. Lubię, jak aktor czy aktorka pokazują fragmenty ciała, jak to ciało działa, jak ono funkcjonuje, i że nie jest takie zamknięte, że nie jest schowane, że aktor jest człowiekiem, który potrafi to unieść. Tak samo jak aktor potrafi unieść nagość, która jest fascynująca, bo nie chodzi o pornografię, ale o nagość związaną z tragizmem człowieka, z siłą człowieka, z emocją człowieka. W kinie, jak pokazujemy aktora rozebranego, to jest to całkiem coś innego. Ale ta bezpośredniość dotknięcia cielesności szczególnie działa w teatrze. Widz przychodzi i czasem (choć nie mówię o obecnym pokoleniu, ale dawniejszym) może po raz pierwszy w życiu widzi nagiego człowieka na scenie, i to ma silne działanie. Moim zdaniem, ma właściwie funkcję katartyczną. Nagość na scenie sprawia, że my się nie wstydzimy obnażonego ciała, że ono jest ważne, że my je akceptujemy. To, czy ono jest grube, czy chude, staje się kompletnie nieistotne – i jest w tym coś pięknego.

Kiedyś, na przykład, jeszcze na studiach, rysowałam *storyboard*. Trzeba było rozrysować na sceny całe opowiadanie. Tam były dwie postacie. Bardzo często rysowałam nagie postacie, które wykonywały jakieś czynności: siadały, szły, rozmawiały. Potem była analiza i za mną stała moja koleżanka, która zaatakowała mnie, i mówi tak: „Dlaczego on jest nagi, co to znaczy, po co?”. Ja w ogóle na początku nie rozumiałam, o co chodzi. Bo w ogóle nie myślałam o nagości jako nagości. Dla mnie ważna była postać człowieka, bardzo egzystencjalna (to było coś z Kafki) i nagość postaci, która na końcu, zdaje się,

popęłniła samobójstwo, w takim zapisie przekazywała jeszcze inne treści. Ten człowiek dla mnie nie był ani rozebrany, ani nagi, był dla mnie kwintesencją człowieka. To był mężczyzna, więc miał zaznaczony jakiś malutki fallusik w jednym ciągu linii, ale nie o to chodziło. Człowiek jest dla mnie nagi. Jak myślę o człowieku, to myślę o nagości, o ciele. Nie myślę, czy jest ubrany w Diora, czy jakoś inaczej. Trzeba przyznać, że obnażenie w wystąpieniu aktorskim w pierwszym momencie jest czymś bardzo mocnym, czasem nawet szokującym, ale jest w jakimś sensie zaprzeczeniem trywialnej, pornograficznej seksualności. Bo owszem, jest pokazaniem ciała i zmysłowości, ale jednocześnie jest zaprzeczeniem seksualności w sensie aktywności seksualnej. To jest akt, który jest w teatrze niezwykle ważny.

Pierwszy raz, będąc jeszcze studentką, tu, w Krakowie, widziałam nagość na scenie w czasie międzynarodowego festiwalu w Rotundzie. To był chyba teatr Judith Maliny z wieloma różnymi aktorami. I oni w pewnym momencie wszyscy się rozebrali. Więc dla nas, młodych studentów z krajów komunistycznych (mieliśmy wtedy po dwadzieścia lat), to był szok. Ale te nagie ciała były wspaniałe. Drugi raz Teatr Stu – też pokazał nagość. Oni zrobili w Barbakanie jakiś pokaz (nie pamiętam dokładnie, co to było), pamiętam obraz: dwie postacie kochanków i paląca się materia. Jednak postaci były długowłose, takie jakieś wystylizowane – co zaburzyło efekt pierwotnej nagości. Teatr Maliny pokazał akt niezwykle, organiczny, tak naturalny i prawdziwy, że nagle czuło się autentyczną więź z ludźmi na scenie. Nagle zniknęło ubranie, kostiumy, zniknęło wszystko, został człowiek w nagiej postaci. Mnie się to bardzo podobało. Często w teatrze lubię tego używać. Lubię, jak aktor jest nagi.

K.F.: Właściwie jak Pani o tym mówi, to wydaje się, że dochodzimy do momentu, w którym scenografia jest jakimś procesem zanikania. To, co było zapisane w Pani wywiadach: scenografia pojawia się i znika, nie może być przeszkodą, barierą. Kostium staje się dochodzeniem do nagości, dekoracja – formą dematerializacji.

M.S.: Tak, ja tak uważam. Ja mam, na przykład, inne zdanie niż Garbaczewski i myślę, że teatr nie powinien być sztuką nachalną; trzeba go bardzo dobrze skonstruować, trzeba go bardzo dobrze zrobić, trzeba go bardzo dobrze zagrać, ale nie powinien być nachalny, nie powinien mieć w sobie agresji. Powinien zapraszać do dyskusji, do rozmowy, do aktywności widza, ale nie powinien być agresją i nie powinien być przeszkadzający. Był tu kiedyś w Krakowie reżyser nazwiskiem Sroka i on zrobił przedstawienie teatralne w jakichś piwnicach. I on w tej przestrzeni atakował – dotykał, ciągnął, szarpał: coś przerażającego. Uważam, że to jest potworne. Jako widz, przychodzę do teatru, czyli miejsca spotkania, więc

jak ktoś może być wobec mnie chamski, gdy ja chcę coś przeżyć i coś zrozumieć, przemyśleć. Lubię, kiedy teatr nie stosuje przymusu. Nienawidzę, jak ludzie na końcu klaszczą, mnie to kompletnie dezorganizuje, ja chcę wyjść z tym, co zobaczyłam, co przeżyłam i co zostało we mnie. Na koncertach podobnie: kiedy ludzie klaszczą – to chcę ich zamordować. Rozumiem – aktor, wykonawca potrzebują klaskania – ale artysta, który stworzył spektakl, powinien zniknąć. Ty dajesz ten teatr, to coś widzowi i widz powinien z tym wyjść.

K.F.: Dziękujemy zatem za rozmowę – bez oklasków.